

# JULIETT

177

APR 2016 - ISSN 11222050



9 779771 122050 00

POSTE ITALIANE SPA - SPED.  
ABB. POST. 70% - DCB TRIESTE 9,00 €

# Sommario

Anno XXXVI, n. 177, aprile-maggio 2016

- 38 | Pratiche Curatoriali Innovative  
*Luciano Marucci*
- 46 | Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta  
*Luciano Marucci*
- 50 | Arcangelo Sassolino - Fisico e reale  
*Giulia Plebani*
- 54 | El iris de Lucy - Artistas africanas contemporáneas  
*Emanuele Magri*
- 56 | English Breakfast <sup>[20]</sup> - Anna Masoan  
*Matilde Martinetti*
- 58 | Jorge Mayet - Allegoria e realtà  
*Emanuela Zanon*
- 60 | Aimez-vous l'art? - Arte e realtà aziendali  
*Maria Cristina Strati*
- 62 | Chantal Michel - L'inquiétante étrangeté  
*Giulia Bortoluzzi*
- 64 | Il piccolo miracolo - Truus e Gerrit  
*Enzo Minarelli*
- 66 | Valerio Dehò - Donne in azione  
*Antonella Palladino e Pietro Montone*
- 68 | Mail Art - "glocale"  
*Ruggero Maggi*
- 68 | Massimiliano Gioni - "Innamemorabiliamumbum"  
*Maria Villa*
- 72 | Vincenzo de Bellis - A proposito di miart  
*Maria Villa*
- 73 | BTaste - Nocturnal (original)  
*Roberto Vidali*
- 74 | Marco Basta - Green, Blue and You  
*Giulia Bortoluzzi*
- 76 | Francesco Vezzoli - La Storia a Museion  
*Paola Bonino*
- 78 | Rosemarie Sansonetti - Domestiche sovversioni  
*Lucia Anelli*
- 80 | Memorie cosmiche - Enzo Pituello  
*Sara Bidinost*
- 82 | Materia plasmata - Albertini  
*Liviano Papa*
- 84 | Just a spoonful of sugar - Galleria Trentatré  
*Giulia Bortoluzzi*
- 86 | Gianmarco Pulimeni - Eros e Psiche  
*Carmelita Brunetti*

PIKS

- 75 | Yinka Shonibare - "MBE"
- 77 | Elisa Leonini - "Landtrack"
- 79 | Vera Kox - Reassurring
- 81 | Carsten Höller - "Y"
- 83 | Will Ryman - "Icon"
- 85 | Yuri Ancarani - "Bora"

RITRATTI

- 87 | Fil Rouge - Lorenzo e Antonello Penso  
*Fabio Rinaldi*
- 93 | Alessandro Mendini  
*Luca Carrà*

RUBRICHE

- 88 | Appuntamento Design - Patrycja Domanska  
*Alessio Curto*
- 89 | PP\* - Giusy Caroppo  
*Angelo Bianco*
- 90 | Ho del 2%  
*Angelo Bianco*
- 91 | William Wegman - The game of discovery  
*Leda Cempellin*
- 92 | Arte e... - Enrico Lena  
*Serenella Dorigo*
- 94 | Spray - Appuntamenti ed Eventi  
*AAVV*

COPERTINA

Liu Wei "Purple Air 2014 No.3" (dettaglio) 400 x 400 cm,  
olio su tela, esposizione "Colors" all'Ullens Centre for  
Contemporary Art di Pechino, curata nel 2015 da Philip Tinari  
e da Gou Xi (courtesy l'Artista e UCCA, Pechino)

# Pratiche Curatoriali Innovative

Interventi: de Bellis, Pratesi, Scotini, Tinari, Todolì, Verzotti

a cura di **Luciano Marucci**

*L'indagine sulle pratiche curatoriali nell'arte contemporanea, che coinvolge rappresentativi protagonisti del sistema dell'arte non soltanto italiano, vuole mettere in luce il ruolo dei curatori indipendenti o di spazi istituzionali nell'attuazione di progetti espositivi. Nel contempo viene promosso un confronto di opinioni sulla possibile azione di stimolo che la loro attività può generare per favorire la nuova creatività degli operatori visuali e l'evoluzione della cultura artistica generale.*

*Nelle prime due puntate sono state pubblicate le testimonianze di Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Hans Ulrich Obrist, Fabio Sargentini ("Juliet" n. 175, dicembre 2015) e di Carlos Basualdo, Hou Hanru, Massimiliano Gioni e Angela Vettese ("Juliet" n. 176, febbraio 2016). Agli interlocutori, oltre alle domande riferite alle personali esperienze nel settore, vengono rivolte quelle che seguono, comuni ai più:*

1. *Dopo le ideazioni curatoriali attuate nell'arte contemporanea fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e alternativi, è ancora possibile progettare format espositivi originali?*

2. *Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?*

3. *Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?*

4. *I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?*

5. *Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?*

6. *La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?*

7. *In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?*

**Vincenzo de Bellis**, *critico d'arte e curatore, direttore artistico di MiArt*

1. Penso che si possano fare delle belle mostre. Poi, sui formati originali, ci sarebbe molto da dire e da discutere. Anche ripensare quanto fatto in passato, è una forma di originalità. "Gli autori più originali dei nostri tempi non sono tali perché creano qualcosa di nuovo, ma solo perché sono capaci di dire cose del genere come se non fossero mai state dette prima" (Johann Wolfgang Goethe).  
2. Le mostre che riescono sono quelle che presentano opere di qualità. La scelta delle opere rappresenta di per sé stessa il tratto

principale dell'identità di una mostra e del suo curatore.

3. Non so se "innovativa" o "inedita" siano parole che condivido. Penso più che altro che ci sia buona arte e cattiva arte.

4. Credo che la curatela sia una pratica molto stimolante ma che sia soprattutto un mestiere. Un lavoro che, se fatto bene, rende un servizio perché è funzionale a mettere in luce le vere opere d'arte che sono quelle degli artisti.

5. Già associare il critico e il curatore mi sembra azzardato. Sono due ruoli distinti. Uno giudica, l'altro propone. Confondere i due ruoli è stata spesso una chiave per rendere meno chiaro, più fosco e confuso il sistema dell'arte. Il curatore è un esploratore: guarda con gli occhi e presenta opere in uno spazio fisico. Registra il contemporaneo, con tutto quello che ruota intorno.

6. Non si può generalizzare. Io penso che la divisione degli spazi e la definizione degli stessi sia una delle maggiori virtù che deve avere un curatore. Una mostra non è un elenco di artisti e di opere. Non è neanche un libro. Non si legge, si guarda. Questo vuol dire che ha delle coordinate spazio-temporali fondamentali per la sua riuscita, e il rispetto dello spazio architettonico e delle opere è la chiave che innesca il giusto rapporto tra i due elementi. Sono dettagli che il visitatore non sempre coglie e, se ciò avviene, spesso significa che è stato fatto un buon lavoro. Tutto questo per dire che, se la divisione degli spazi viene fatta da un architetto o da un *exhibition designer*, può essere un valore aggiunto, ma la differenza la fa davvero la conoscenza delle opere e quello di cui esse hanno bisogno.

**La collaborazione tra curatori è sempre vantaggiosa?** Spesso si innescano delle collaborazioni interessanti, altre volte no. Io sono un convinto sostenitore del fatto che l'arte, e ciò che a essa ruota intorno, sia troppo soggettiva per essere analizzata da più persone che, giustamente, hanno idee diverse. Ciò detto, nel mio lavoro mi giovo sempre di collaborazioni. Solo che i ruoli devono essere ben definiti sin dall'inizio, in modo che in una situazione di *impasse* qualcuno possa prendere una decisione. Anche perché, dal mio punto di vista, un curatore dovrebbe cercare di evitare compromessi, sempre. Pur nell'errore.

**I corsi di formazione per curatori possono avere una funzione utile? Cosa ha imparato con il master al Centro Studi Curatoriali del Bard College di New York?** Non penso che si possa davvero insegnare come si cura una mostra. Ma questi corsi possono dare - e secondo me sono fondamentali - dei codici di conoscenza del ruolo, del compito, della funzione di un curatore. Che è plurima e soggettiva, quindi non può essere imposta. Però la domanda mi dà lo spunto per affrontare un tema a me caro e di certo scomodo per molti. Uno dei grandi problemi del mondo dell'arte è la mancanza di professionalità. La convinzione che l'arte sia una cosa troppo elevata per poterla associare al "lavoro". Ma perché nella musica, nel teatro, nel cinema non è così? Nessuno si può improvvisare regista teatrale, o attore, mentre nell'arte contemporanea un antropologo o un filosofo viene invitato a curare una mostra, o un regista cinematografico mancato o non all'altezza si può riciclare come artista. Questo apre a tanti, troppi malintesi. L'arte visiva ha dei codici e ha delle regole come le altre



1 >

arti, e vanno conosciute, studiate, approfondite. Per me il master del CCS Bard College è stato fondamentale per questo. Mi ha insegnato il rispetto per il lavoro, per il mestiere; il valore della ricerca, della programmazione, dell'organizzazione. Non basta tutto ciò per curare: devi avere un talento per saper raccontare visivamente qualcosa (non dico di averne, per carità non si fraintenda, è un discorso generico), ma senza questi codici e queste conoscenze il talento non servirebbe a molto.

**Ennesima, da lei curata per la Triennale di Milano, vuole anche indicare un nuovo format espositivo?** Non ambisco a così tanto. Vuole mostrare l'arte italiana sotto una luce diversa, e per farlo ho scelto di presentarla attraverso una meta mostra, ovvero una mostra che innanzitutto racconta che esistono vari modi di affrontare una questione e che quindi tutto è soggettivo, personale. Sette formati diversi hanno sette diversi modi di essere approcciati e spero che la gente percepisca questa diversa attitudine. Poi, se per qualcuno la mostra ha la capacità di indicare una nuova via curatoriale ne sono contento. Per me lo fa, ma io non potrei e non dovrei dirlo.

**Nella scelta piuttosto eterogenea degli artisti è prevalsa l'idea di 'comporre' un'esposizione plurima dal formato insolito più che di esibire un generico panorama artistico?** Non credo che sia così. *Ennesima* presenta sette approfondimenti, specifici e, spero, ricercati. Per qualcuno forse insoliti, ma solo perché c'è una certa consuetudine a pensare in modo spesso univoco. Non vuole essere generica e generalista di certo, ma non vuole nemmeno essere "strana". È quello che dice di essere: una mostra composta di sette mostre.

**Gli spazi delle sette mostre in una sono stati strutturati aggregando gli operatori visuali per affinità disciplinari e linguistiche?** Come dicevo prima, ogni formato è stato approcciato in modo differente a seconda di quello che richiedeva.

**La sede della Triennale offre l'opportunità di sperimentare formati adeguati per presentare la nuova produzione artistica?**

Trovo gli spazi della Triennale duttili e modellabili. Adatti a molta produzione artistica contemporanea.

**7. Ennesima è stato un esperimento che ho trovato stimolante. Davvero mi sono divertito. Ma mi piace lavorare gomito a gomito con gli artisti: in questo trovo la ragione del nostro lavoro.**

**A MiArt potrebbero essere attuati progetti curatoriali legati alle sue sezioni? Oppure una fiera dell'arte per comunicare al grande pubblico deve mantenere i caratteri tradizionali già collaudati?** Da quando sono arrivato ho portato delle nuove sezioni e progetti curatoriali legati ad esse. La più significativa è *THENnow*, ovvero una sezione in cui le due anime di MiArt (presente e passato) si fondono e si relazionano non solo idealmente ma anche fisicamente, creando una selezione di stand in cui sono accoppiati un artista di una generazione precedente e uno più giovane. L'idea è che tra i due ci sia una relazione e un'influenza, sia essa diretta o possibile. Questa sezione, curata ogni volta da una diversa coppia (negli anni sono passati Florence Derieux, Andrea Viliani, Giovanni Carmine, Alexis Vaillant, Dan Byers, Ruba Katrib, mentre quest'anno ci sono Jarrett Gregory e Pavel Py), ha dato vita ad accostamenti interessanti come Giorgio Morandi e Paloma Varga Weisz, Goshka Macuga e Miroslav Tichy, Ian Wallace e Sharon Lockart, Mario Schifano e Cory Arcangel o Giuseppe Uncini e Matias Faldbakken. Dall'edizione 2016, invece, ci sarà una nuova sezione intitolata *Decades*, che sarà curata da Alberto Salvadori, dedicata a tutti i decenni del '900 diviso in nove stand, ognuno riservato a un decennio. In questo caso la nostra idea è stata quella di invitare le gallerie a pensare e a presentare progetti che hanno rappresentato dei momenti chiave, sia della loro programmazione sia delle carriere degli artisti esposti. Si tratta di una sezione in cui la collaborazione tra curatore e gallerista è totale e si traduce in un ritratto della galleria come luogo di produzione di grandi significati culturali. Sarà un viaggio nel secolo scorso in nove capitoli distinti, alcuni davvero inaspettati.

21 dicembre 2015

Ludovico Pratesi, critico d'arte e curatore, direttore del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro

**Nelle esposizioni che organizzi tendi ad associare la valorizzazione della produzione artistica all'azione pedagogica?** Ritengo che l'attività pedagogica sia una componente fondamentale di ogni mostra, e vada organizzata attraverso un'articolata programmazione rivolta alle diverse tipologie di visitatori. Le mostre costituiscono un importante veicolo di conoscenza, ed è necessario che si rivolgano a fasce di pubblico sempre più ampie, fino a coinvolgere le generazioni più giovani, anche mediante gli strumenti tecnologici più innovativi.

**...Cerchi di proporre principalmente artisti emergenti o affermati per evidenziarne gli aspetti più propositivi?**

A seconda dei contesti e delle occasioni, negli anni la mia attività si è sviluppata attraverso inviti ad artisti emergenti, ad artisti *mid-career* e a personalità affermate. La mia carriera di curatore è iniziata nel 1989 alla galleria Rondanini di Roma, con la mostra *Arte a Roma 1980-89*, una ricognizione dedicata agli anni Ottanta nella capitale. Nel 1992 - con la mostra *Molteplici Culture* al Museo del Folklore di Roma, una delle prime rassegne dedicate al multiculturalismo - è cominciata la mia collaborazione con Carolyn Christov-Bakargiev e proseguita con il colloquio internazionale *Arte Identità Confini* (1995) al Palazzo delle Esposizioni a Roma e con la collettiva *Città Natura* (1997), suddivisa tra il Palaexpo ed altre sedi romane. Negli anni Duemila ho lavorato soprattutto sul dialogo tra antico e contemporaneo, con la mostra *Incontri* (2002) alla Galleria Borghese, dove sette artisti contemporanei dialogavano con altrettanti maestri del passato, e con il ciclo di mostre *Giganti/Un segno nel Foro di Cesare*: una serie di installazioni site-specific di artisti come Joseph Kosuth, Marina Abramović, Mario Merz e Tony Cragg nei Fori Imperiali.

**Di solito scegli gli operatori visuali in base alle loro capacità di relazionarsi in modo originale con lo spazio espositivo?** All'interno del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, che dirigo dal 2001, la suggestiva struttura dello spazio ha privilegiato interventi site-specific realizzati per l'occasione, determinati dalla volontà degli artisti invitati di relazionarsi con la Pescheria. Nel caso dei più giovani, come Pietro Ruffo, Giovanni Ozzola, Francesco Gennari, Andrea Nacciariti o Alice Schivardi, si trattava inoltre della prima occasione di confrontarsi con uno spazio istituzionale, e necessitava quindi di una particolare consapevolezza.

**Lasci ai creativi totale libertà di interagire con i luoghi o interferisci costruttivamente dando suggerimenti?** Robert

Fleck definisce il curatore come un "facilitatore", che assiste l'artista in ogni momento del processo creativo e lo aiuta a risolvere problematiche e sfide che ogni mostra presenta. Mi sento di rispondere a questa definizione.

**Attraverso le mostre dai anche una finalità pratica all'attività teorica che vai pubblicando?** L'attività teorica è legata ai testi pubblicati nei cataloghi delle mostre, mentre nelle pubblicazioni più estese mi interessa affrontare problematiche più vaste e complesse, come il rapporto tra arte e identità nazionale, che ho analizzato insieme a Chiara Pirozzi e Simone Ciglia in *Arte come identità. Una Questione Italiana*, pubblicato da Castelvecchi nel 2015. Nel 2012 ho pubblicato, sempre per Castelvecchi, *New Italian Art*, un libro che presentava sessanta profili di artisti italiani nati dopo il 1970 e rispondeva alla necessità di indicare al grande pubblico l'evoluzione del linguaggio nelle ultime generazioni. Quest'anno ho in programma di pubblicare, con la stessa casa editrice, un volume sull'arte contemporanea globale.

**Sei uno dei critici italiani che incontro più spesso nelle manifestazioni europee. L'attività curatoriale ti stimola a individuare in tempo reale i nuovi orientamenti artistici?** Per un curatore di arte contemporanea è fondamentale viaggiare per aggiornarsi e reagire a nuovi stimoli intellettuali, soprattutto da quando l'arte ha assunto una dimensione globale e non più circoscritta all'Occidente. Le Biennali di Venezia e di Istanbul, Documenta e alcune fiere internazionali come Art Basel, Freize, Artissima e MiArt sono appuntamenti imprescindibili per l'agenda di un curatore.

**Nel programmare gli eventi, specialmente nei piccoli centri, tieni presente pure i bisogni culturali del territorio?** L'esperienza maturata negli anni a Pesaro ma anche a Bari, dove sono stato consulente per l'arte contemporanea dal 2002 al 2004 e al Palazzo Fabroni di Pistoia, dove ho curato mostre dal 2009 al 2012, mi ha portato ad analizzare attentamente le sollecitazioni provenienti dal territorio, fondamentali per costruire pubblici attenti e affezionati alle strutture museali istituzionali. Per un direttore o un curatore di strutture cosiddette "periferiche" è fondamentale instaurare un equilibrio sostenibile tra le esigenze del territorio e quelle del mondo dell'arte nazionale e internazionale, attraverso la scelta di artisti che possano, volta per volta, soddisfare tali esigenze. In parole povere, da una parte promuovere gli artisti più interessanti e meritevoli del territorio e dall'altra collegare il più possibile il territorio con il contesto italiano e internazionale, attraverso inviti ad artisti di indiscutibile qualità e valore. Per questa ragione a Pesaro ho invitato a realizzare progetti site-specific maestri come Enzo Cucchi (2001), Giuseppe Penone (2003), Tony Cragg (2006), Jan Vercruyse (2007) e Candida Höfer (2008).

**In genere i dirigenti delle istituzioni che gestiscono le sedi espositive preferiscono le iniziative localistiche?** Certamente l'attenzione al territorio è una delle preoccupazioni principali dei dirigenti delle pubbliche amministrazioni che gestiscono i musei e gli spazi espositivi, ma attraverso un dialogo costruttivo e aperto si arriva sempre a trovare un giusto equilibrio tra locale e globale, per mettere in piedi una programmazione che soddisfi le esigenze del pubblico locale senza deludere le aspettative del mondo dell'arte.

**Aspiri alla direzione artistica di qualche importante museo per poter dare attuazione a programmi più ambiziosi di rilevanza internazionale?** L'aspirazione alla direzione di un grande museo è senz'altro presente e forte, anche se nel nostro particolare momento storico queste istituzioni soffrono di economie ridotte, calo di visitatori e sembrano essere colpite da una generale perdita di consenso sull'effettiva efficacia del loro





3 >

operato. Per quanto mi riguarda, ritengo che sia stato fatto troppo poco per avviare il necessario processo di identificazione tra pubblico e museo, che è un percorso lento e molto delicato. Se ciò non avviene, come è successo con il Palazzo delle Papesse a Siena, aperto e poi richiuso, l'interazione tra museo e città non si sviluppa in maniera positiva e quindi il futuro dell'istituzione rimane a rischio.

2. Credo che ogni mostra significativa debba rispondere al progetto di un curatore attento e consapevole, presentando al pubblico un'identità chiara e precisa. Uno dei principali compiti del curatore sta proprio in questa assunzione di responsabilità culturale, che non dev'essere mai disattesa o dimenticata.

3. Assolutamente no. Uno dei filoni della mia attività curatoriale riguarda precisamente la rilettura di figure interessanti ignorate o dimenticate, per proporre un'analisi da nuovi punti di vista. È accaduto con le retrospettive di Claudio Cintoli, prima alla Pescheria di Pesaro (2010) e poi al MACRO di Roma (2012); con la mostra *Scultura a due voci* a Palazzo Fabroni di Pistoia (2013) che ricostruiva il rapporto tra Luciano Fabro e Fernando Melani, attraverso documenti per la maggior parte inediti; di recente con *Lo sguardo di Massimo* (2015), una retrospettiva dedicata alla personalità del grafico pesarese Massimo Dolcini, alla Pescheria di Pesaro.

4. Ritengo senz'altro di sì. La produzione curatoriale, qualora venga svolta in maniera corretta e responsabile, è un utilissimo veicolo di ispirazione per gli artisti, i collezionisti, i galleristi e gli altri curatori. Si pensi a mostre come la straordinaria *Les Magiciens de la Terre* (1989) o *Post Human* (1992), fino alla ricostruzione, curata da Germano Celant, di *When attitudes become forms* alla Fondazione Prada di Venezia (2013): ognuna di esse ha generato dibattiti, discussioni e confronti vitali e indispensabili per l'evoluzione della cultura artistica contemporanea e non solo.

5. Il curatore non può mai limitarsi a registrare la realtà, ma deve

interpretarla e rileggerla a fianco degli artisti.

6. Personalmente ho curato mostre allestite quasi sempre dagli artisti stessi, e quindi la mia esperienza in questo senso è piuttosto limitata. Ritengo comunque che l'architetto incaricato dell'allestimento debba rispettare in primis le opere degli artisti, in maniera delicata e sensibile, rimanendo un passo indietro ed evitando inutili e rischiosi protagonismi. Ricordo in particolare l'allestimento di Franco Purini in occasione della mostra *Incontri* alla Galleria Borghese (2002), quando ideò un allestimento efficace ma non invasivo, molto apprezzato dagli artisti e dal pubblico.

7. Nella maggior parte dei casi, per fortuna, le mostre da me curate hanno rispettato il progetto originario. Sono particolarmente soddisfatto di quelle al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, che hanno scritto un capitolo non trascurabile dell'arte contemporanea nelle Marche.

7 febbraio 2016

**Marco Scotini**, critico d'arte e curatore indipendente, direttore Dipartimento Arti visive NABA di Milano

1. Alla sperimentazione non c'è fine, sempre che ci sia la volontà (o l'urgenza) di sperimentare. E ciò nonostante le condizioni in cui ci troviamo a operare. Diciamo che rispetto alla fine degli anni '90 adesso c'è una omologazione dei modelli espositivi e, se si vuole, anche una saturazione delle possibilità espositive: penso a tutte le biennali in giro per il mondo, ai musei, alle gallerie, alle forme dell'arte pubblica, ecc. Di per sé questo non può però essere un alibi per normalizzare la ricerca espositiva. Anzi, all'opposto, dovrebbe essere uno stimolo alla rottura.

**Le mostre dovrebbero avere una loro dichiarata identità?**

Definiamola "singolarità" piuttosto che identità. Ogni mostra dovrebbe presentare un proprio microcosmo: un mondo possibile rispetto a tutti gli altri infiniti. Un mondo divergente, che biforca e si combina con gli altri mondi. Se è vero che siamo nell'epoca della moltitudine, le mostre dovrebbero avere un carattere di molteplicità. Voglio dire che l'estetico ha molte facoltà d'espressione e non tutte possono allinearsi sullo stesso orizzonte d'attesa. Altro che la riduzione al monolinguisimo contemporaneo!

3. Non credo proprio. Il carattere delle mostre - e della curatela che le formalizza - è quello di creare una narrativa inedita tra opere o cose anche già note. Se oggi c'è la necessità della curatela è proprio perché le cose hanno cessato d'appartenere ad ambiti chiusi o pre-assegnati in partenza. Compito del curatore è farle vedere in modo nuovo. Pensiamo al vecchio conservatore o allo storico dell'arte tradizionale. Come operavano? Riportavano le cose nel loro alveo di presunta appartenenza: i tempi, le geografie, gli stili, i movimenti artistici, ecc. Oggi questo fondamento non c'è più, perciò dobbiamo creare narrative immanenti e comprensive che non debbano avere necessariamente un valore per tutti. Le stesse opere possono tornare all'interno di narrative sempre diverse, proprio perché appartengono a un divenire piuttosto che a un passato compiuto o a uno statico presente.

4. Se non ci fosse questa metamorfosi continua delle opere e delle situazioni si ricostruirebbe una teoria dell'Unico e dell'Identico (l'Originale) che hanno accompagnato per secoli la cultura occidentale. Ora dobbiamo lavorare a partire dalle loro ceneri. Se c'è innovazione reale è proprio la presa di coscienza della ripetizione, non da confondere con il manierismo che è sempre la conseguenza del vecchio "Io Identico".

5. Il futuro e l'innovazione possono arrivare da varie parti: proprio perché sono tali non sappiamo mai da dove. Per tutto il Novecento le Avanguardie ci hanno insegnato che solo l'arte era il luogo della sperimentazione, così abbiamo creato un'Accademia,

con tutti i suoi sistemi di riferimento e d'attesa. Mi sono reso conto che certe formazioni sociali recenti erano più interessanti dell'arte dei musei e delle gallerie. C'era in atto una creatività superiore. Ma questo non ce l'ha indicato anche Beuys?

6. In questo caso si entra all'interno del tema del *display* che per me è cruciale. Non potrei concepire una mostra senza la problematizzazione delle convenzioni installative. Dunque lavorare all'allestimento significa lavorare sul modo con cui le cose vengono esposte e appaiono, su come si vorrebbe che fossero percepite, su come si decreta un ordine o un itinerario percettivo. Intendo dire il modo in cui si costruisce il valore di qualcosa. Ecco che un curatore non può ignorare i registri che, malgrado lui, sono la parte essenziale del retaggio espositivo, senza il quale non ci sarebbe possibilità d'esposizione.

7. Senza dubbio nella mostra *Disobedience Archive*, per il tema scelto e per la sua capacità di forzare i format espositivi tradizionali. Si tratta di una mostra durata dieci anni e costitutivamente mobile (in crescita e itinerante in sedi diverse). Una mostra che ha fatto il giro del mondo arricchendosi ogni volta dei contributi locali. Una mostra che ha sempre richiesto un display diverso e un differente ordine compositivo, additivo, relazionale, ecc. Proprio come se si trattasse di un archivio aperto. Tra poco tutta questa esperienza sarà raccolta in un libro che vuole essere una sorta di "costituzione".

**Attraverso l'attività curatoriale cerchi di esibire la nuova produzione artistica e a un tempo di stimolare la presa di coscienza di problematiche esistenziali? L'arte per me è questo. Non credo esista un'arte che non sia anche (e allo stesso tempo) presa di coscienza esistenziale, sociale, antropologica, economica, affettiva, ecc. Penso che non abbia senso un'arte autonoma o presunta tale. Autonoma da cosa? È un po' la vecchia litania della modernità che professava l'artista libero ma solo interiormente. All'esterno, alla sua vita sociale, ci pensano invece i politici... Quale ipocrisia!**

**Quali sono i moventi che ti spingono a privilegiare le indagini delle esperienze artistiche dei paesi emergenti dell'Europa dell'Est e del Medio Oriente? In fondo una nostalgia per l'Eurasia: avrebbe potuto dire Beuys. Ma per me la questione è diversa e fa i conti sempre con la caduta del muro di Berlino. Certo, abbiamo guadagnato molto ma anche perso altrettanto. La fine delle ideologie emancipative non porta anche ai ritorni dei fondamentalismi di ogni sorta? Non c'è un vuoto adesso difficilmente colmabile? Ma anche Beuys, del resto, non aveva questa problematica fenomenizzata dalla crisi involutiva dei due**



blocchi? Lui ne era all'interno, noi ne siamo al di là, all'esterno. **Con le mostre pensi di contribuire alla conoscenza delle realtà delle comunità considerate meno competitive in ambito internazionale?** La necessità di conoscere non si dovrebbe arrendere alle terre già esplorate. In questa volontà c'è soprattutto un aspetto che mi sembra fondamentale: il fatto che conoscere altre culture non faccia altro che relativizzare la nostra, con il luogo simbolico che quest'ultima ha assegnato all'arte. Se non ci fossero queste riserve di possibilità esterne a cui attingere, che cosa sarebbe oggi l'arte per noi se non la quintessenza della decorazione? **Il curatore culturalmente e civilmente responsabile dovrebbe tendere costantemente al superamento di prassi conservative ed eccessivamente nazionalistiche?** Diciamo che un curatore culturalmente e civilmente responsabile non vede mai il passato come qualcosa di concluso. Tantomeno riesce a concepire i confini statali di una nazione.

8 dicembre 2015

*Philip Tinari, scrittore, critico e curatore d'arte, direttore dell'Ullens Center Contemporary Art di Pechino*

**Come direttore dell'UCCA di Pechino hai la possibilità di agire con la massima indipendenza e di sperimentare nuovi format espositivi?** Abbiamo parecchia libertà, mentre l'ambiente politico a volte crea difficoltà e restrizioni riguardo al lavoro che può essere importato in Cina, ai protocolli di sicurezza per gli incendi, all'assicurazione e alle uscite di emergenza che sono impegnativi, ma comunque non così ingombranti come in una istituzione americana o europea. Il nostro spazio principale è molto flessibile, senza colonne. Questo ci permette di fare alcune cose veramente interessanti per quanto riguarda la progettazione e l'allestimento di mostre. Quelle dell'anno scorso sono state un buon esempio. Liu Wei ha completamente trasformato lo spazio in un ambiente immersivo, mentre Kentridge ha collaborato con la scenografa Sabine Theunissen per creare un'architettura evocativa del suo pensiero così da accogliere una quantità di lavori differenti. Infine per David Diaò abbiamo lavorato con un pupillo dell'architetto Philip Johnson per creare un piano classico simmetrico.

**Da intellettuale americano riesci a valutare con distacco i fenomeni culturali cinesi e a proporre eventi interdisciplinari evolutivi?** Spero di sì. Sono arrivato all'arte contemporanea attraverso lo studio della Cina e della sua storia intellettuale moderna. L'impegno con il resto del mondo è sempre stato per me di grande interesse. Fortunatamente io sono in grado di leggere e parlare la lingua fluentemente, per cui mi è possibile



essere informato sugli sviluppi culturali. Le proposte che faccio sono soprattutto attraverso le mostre che organizzo, ognuna delle quali è strutturata in un modo o nell'altro in relazione alla fluida situazione culturale della Cina di oggi.

**Il ritmo delle mostre presso UCCA indica che c'è un buon consumo di arte. È così?** Assolutamente! Le persone tendono a concentrarsi sul mercato e sui collezionisti, ma a me interessa di più che la passione per l'arte si accresca tra i normali abitanti delle città. Nel 2015 abbiamo montato tredici mostre e accolto un totale di 750.000 visitatori. Abbiamo anche messo in scena più di 350 programmi pubblici e lanciato il centro di educazione per bambini. Se tu venissi all'UCCA, soprattutto nel fine settimana, troveresti un luogo pieno di curiosità.

**In Cina le esposizioni collettive che presentano la produzione artistica nazionale sono allestite con criteri tradizionali o nuovi?** Ci sono molti mondi paralleli di arte in Cina e, in effetti, nel sistema ufficiale l'idea della *National Art Exhibition*, che viene fatta ogni cinque anni, divisa rigorosamente per medium, funziona tuttora. In ambito contemporaneo in questo periodo non tendiamo a fare mostre collettive di artisti cinesi all'interno della Cina. L'ultima volta che l'ho fatto è stato nel 2013, con la mostra *ON / OFF*, un sondaggio generazionale che ha guardato al gruppo nato per lo più nel 1980. Tuttavia al di fuori della Cina ci sono ancora un grande desiderio e la necessità di mostre che presentano la produzione artistica nel contesto della situazione nazionale. *Bentuk: Chinese Artists at a Time of Turbulence and Transformations*, che ho co-curato alla Fondation Louis Vuitton con Laurence Bossé, è un buon esempio, un tentativo di contestualizzare il lavoro di artisti cinesi presso un pubblico straniero.

**...Vengono attuate anche mostre di arte visiva ibridate con altre discipline come design, architettura, musica, teatro, letteratura ...?** Credo che questo sia successo intorno agli anni '90 più di quanto non accada oggi. Purtroppo la professionalizzazione del mondo dell'arte ha portato a una diminuzione dell'interdisciplinarietà organica che eravamo abituati a vedere quindici o venti anni fa.

**In genere i curatori sono critici d'arte del territorio o anche dell'Occidente? C'è la tendenza a coinvolgere figure professionali diverse?** Vi è una generazione veramente abile e astuta di critici e curatori cinesi più giovani le cui idee e i giudizi sono molto influenti. Personalità come Pi Li, Bao Dong, Sun Dongdong, Lu Minjun, Carol Lu, e Venus Lau sono davvero importanti nella scena cinese. Ci sono anche alcuni curatori non cinesi che lavorano in questo Paese, la maggior parte dei quali parla la lingua e conosce la storia. A volte vengono coinvolti nel lavoro curatoriale anche gli studiosi di altre discipline. Purtroppo, dopo molti anni, non si vede ancora da parte dei principali media di arte occidentale una costante attenzione agli sviluppi della scena cinese, mentre l'interesse sembra concentrarsi sul mercato e su alcune figure singolari.

**Attualmente i curatori del Paese guardano alle esperienze artistiche straniere o cercano di mantenere l'identità nazionale e i legami con la storia? Ci sono critici come te che fanno da ponte per relazionare la cultura artistica cinese a quella europea o americana?** Tanti critici cinesi ultimamente hanno osservato che in questo momento di informazioni immediate, l'arte, specie dei giovani artisti cinesi, potrebbe venire da qualsiasi luogo. Così aumenta la domanda su che cosa connoti l'arte cinese, se questa sia ancora una preoccupazione importante. Le risposte variano. Da un'estremità dello spettro ci sono artisti come Guan Xiao e Liu Zhiyuan, molto a loro agio nel gruppo di una galleria di Berlino; dall'altra chi, come Hao Liang, ha cercato di reinterpretare la tradizione pittorica dell'inchiostro cinese. Penso, però, che tutti siano interessati ai punti di connessione e convergenza.



6

**Sono diffusi il 'gigantismo', l'interazione e la spettacolarità?** Le opere fuori misura continuano ad apparire, ma non nel modo in cui è stato fatto per le Olimpiadi del 2008. Ricordo tante mostre che in quel momento sono state giustificate essenzialmente per le loro dimensioni e il loro costo. Fortunatamente la tendenza sembra essersi calmata. È molto difficile impressionare le persone esclusivamente sulla base del grande formato.

**Pensi che le mostre dovrebbero avere anche una originalità strutturale che rifletta l'idea dei curatori?** A volte il lavoro è così forte che ogni concetto curatoriale non appare necessario, ma naturalmente questo accade raramente. Una buona struttura curatoriale non deve essere saggistica o prescrittiva, può essere addirittura invisibile, nascosta dietro le opere che supporta. Ogni mostra è una nuova proposta e richiede un nuovo modo di lavorare.

3. Assolutamente no. Alcuni degli interventi più costruttivi sono quelli che riportano alla ribalta le posizioni più vecchie o dimenticate. La questione, naturalmente, è la tempestività.

4. Credo che ciò accada un paio di volte in un decennio. Mostre che si adattano a questa descrizione, come *Magicians de la Terre* o *Cities on the Move*, spesso sono discusse in termini di problemi in seguito. Ciò testimonia l'importanza che avevano nel momento in cui hanno posto nuove domande.

5. I buoni curatori e critici sono creativi di diritto, nel decidere cosa vogliono evidenziare e come presentarlo. Credo che la costruzione del collegamento tra le nuove culture visive e un pubblico ampio sia più che un processo di collaborazione.

6. Architetti e designer di esposizioni sono essenziali per determinate mostre, in particolare in uno spazio ampio e aperto come la nostra grande sala all'UCCA. Questo elemento aggiunto di considerazione spaziale, oltre al pensiero dell'artista e alla logica rappresentativa del curatore, può rendere un'esposizione molto più forte e convincente.

7. Devo tornare a citare le tre mostre principali a cui ho lavorato nel 2015, tutte nel medesimo spazio: *Colors* di Liu Wei, *Notes Towards a Model Opera* di William Kentridge e la retrospettiva di David Diaò. Per me ognuna di esse ha offerto una risposta distinta e complementare alla domanda: che cosa una mostra e una presentazione possono essere?

La chiave per mostre di questo tipo è arrendersi alla visione dell'artista per poi trovare un modo curatoriale di lavorare al suo interno, così da ampliare o modificare la presentazione al pubblico. Ti anticipo che ai primi di marzo presso il nostro spazio sarà inaugurata una originale esposizione (la prima in Asia) di Elmgreen & Dragset. (traduzione Kari Moum)  
24 gennaio 2016